Ameisenowa

INKUNABUŁY GRAFICZNE

ZOFJA AMEISENOWA

INKUNABUŁY GRAFICZNE
BIBLJOTEKI JAGIELLOŃSKIEJ

K R A K Ó W

1 9 2 4

INKUNABUŁY GRAFICZNE
BIBLJOTĘKI JAGIELLOŃSKIEJ

ZOFJA AMEISENOWA

INKUNABUŁY GRAFICZNE
BIBLJOTEKI JAGIELLOŃSKIEJ

KRAKÓW

1924

Odbitka z VI zeszytu „Exlibrisu“
wytłoczona w Drukarni Narodowej w Krakowie
w stu numerowanych egzemplarzach

No. 27

I. WSTĘP

OPRÓCZ bezcennych skarbów w rękopisach, starych drukach i książkach, posiada najstarsza polska bibljoteka także zbiór grafiki, o którym do niedawna mało kto wiedział. Zbiór ten nie był gromadzony planowo, ani uzupełniany systematycznie przez kupno dzieł tych rytowników, którzy byli w nim niedostatecznie reprezentowani, lecz narastał automatycznie razem z zasobem bibljotecznym i powstał w lwiej swojej części dorywczo, drogą zapisów lub darów. Był to dział Bibljoteki najbardziej upośledzony i pod każdym względem naprawdę po macoszemu traktowany. Dopiero w r. 1918, gdy Jerzy Kieszkowski objął jego kierownictwo, pozycja tego działu zmieniła się nieco na lepsze. Przedtem zbiór graficzny nie miał swego osobnego referenta, lecz zajmował się nim przygodnie któryś z kustoszów, bezpośrednio przed mianowaniem ś. p. Kieszkowskiego, także już dziś nieżyjący, Józef Korzeniowski. Jak każda w przypadkowy sposób powstała kolekcja przedstawia się zbiór graficzny niby stary zapuszczony ogród: obok wspaniałych rzadkich kwiatów niepowszedniej wartości, buja swobodnie chwast i zielsko; z gazet powycinane drzeworyty i zupełnie bezwartościowe litografje z końca w. XIX, obok bezcennych rycin w. XV-go, Dürerów, Callotów i Falcków. O ile się dotąd — przed zupełnem ukończeniem katalogu i inwentarza — stwierdzić dało, wynosi ogólna liczba grafik, rysunków i fotografij od 12—15000. Cyfra ta nie da się na razie ustalić, ponieważ pozostało jeszcze do rozlepienia kilkanaście tomów potężnej grubości, które zawierają pomieszane bezładnie i na papier ponaklejane sztychy, litografje, rysunki i pierwsze daguerotypy. Oprócz tego wiele jeszcze grafik (n. p. albumy litograficzne, rytowane i t. p.) figuruje w dziale książkowym Bibljoteki, *Artes*. Dopiero po rozlepieniu tak zwanych „Klebebände", zmeljorowaniu działu *Artes* i wydzieleniu stamtąd właściwych grafik i książek z sztychami, których główna wartość leży w ilustracjach, a nie w tekście, będzie można podać rzeczywistą cyfrę i określić prawdziwą wartość zabytkową zbioru.

Między grafikami różnych czasów i nierównej wartości wybija się na czoło kilkanaście inkunabułów: drzewo- i miedziorytów, względnie rycin śrutowych, które są chlubą i ozdobą zbioru. Zadziwia tylko, że Bibljoteka Jagiellońska, tak bogata w rękopisy średniowieczne oraz inkunabuły, posiada stosunkowo tak mało grafik z XV wieku. Mam na myśli oczywiście wyłącznie

wiście wyłącznie grafiki nie stanowiące w jakikolwiek bądź sposób całości z książką lub rękopisem. Cały bowiem światowy zapas inkunabułów graficznych (około 3000) pochodzi z okładek rękopisów i książek, na których wewnętrznej stronie wlepiano ryciny ku ozdobie i zbudowaniu. Wprawdzie badanie makulatury nie zostało jeszcze systematycznie przeprowadzone w Bibljotece Jagiellońskiej i nie jeden zabytek może jeszcze wypłynąć, ale, orjentując się wedle notatek Wisłockiego w obu jego katalogach i według starych kartek katalogowych, natrafiamy do r. 1900-go zaledwie na 10 inkunabułów graficznych; potem dr. Birkenmajer wyszukał jeszcze jeden miedzioryt z połowy w. XV-go, podpisana znalazła w tece, ofiarowanej przez Józefa Wawel-Louis, sztych włoski ok. 1470-go r., unikat, wreszcie anonimowy dobroczyńca ofiarował bardo cenny metaloryt. Jak widać, ilość niezbyt wielka, ale jakość i znaczenie takie, że ryciny te zasługują ze wszech miar na publikację.

W czasie, kiedy zbiór się tworzył i powiększał przez dary najintensywniej, t. j. w pierwszej połowie w. XIX-go, nie było jeszcze u nas zrozumienia dla wartości prymitywnej grafiki. Tem się tłumaczy, że między ofiarowanemi wówczas sztychami niema ani jednego inkunabułu. Aż do czasu objęcia kierownictwa zbioru przez ś. p. Kieszkowskiego leżały inkunabuły graficzne w witrynie sali Obiedzińskiego, wiodąc dość smutny żywot w tem zaciszu. Naklejone na szary karton, niczem od zgubnego wpływu światła i wilgotnej atmosfery nie chronione. Dopiero zmarły kierownik zajął się niemi troskliwie, kazał oprawić w trwałe, przed szkodliwemi wpływami zabezpieczające *passe-partouts* i złożył w szczelnie zamkniętem pudle. Zaś co do formalnego ich stanowiska w Bibljotece, to figurowały one od r. 1900-go w katalogu inkunabułów Wisłockiego, na szarym końcu, jako *Chalcographa et Xylographa*, ale nikt nie zadał sobie dotąd trudu, aby się niemi bliżej zająć, opublikować je i związać z znanemi już z innych zbiorów zabytkami i ich twórcami. Spróbujemy to uczynić.

Technicznie należy rozróżnić wśród druków graficznych trzy podstawowe rodzaje. Druk wypukły (Hochdruck), gdzie linje rysunku występują na płycie jak płaskorzeźba, tworząc na powierzchni ścieżki, które pociera się farbą i odbija przez przyciśnięcie klocka do papieru ręcznie lub zapomocą prasy drukarskiej. Rysunek występuje w postaci linij czarnych, ograniczających płaszczyzny białe. Do tej grupy należą przedewszystkiem drzeworyty, cięte w desce gruszkowej lub poźniej bukszpanowej, ale także metaloryty i ryciny „śrutowe", które wykonuje się techniką drzeworytniczą na płycie z miękkiego metalu (ołowiu, mosiądzu, miedzi), a których nie należy mieszać z miedziorytami (Kupferstich, au burin). Specjalną odmianą druku wypukłego są ryciny śrutowe (manière criblée; por. P. Kristeller, *Kupferstich u. Holzschnitt in 4 Jahrhunderten*. Berlin 1921, str. 3), gdzie używa się obok narzędzi służących drzeworytnikom także punc złotniczych różnego kształtu i świderka, któremi wybija się okrągłe, regularne kropki, występujące na odbitce biało na tle czarnem. Stąd nazwa „Schrottblatt" — rycina śrutowa. Rycina taka różni się tem od drzeworytu, że tło, płaszczyzna, występuje tutaj jako relief, zaś linje rysunku są wgłębione, wskutek czego występuje on biało na tle czarnem, a nie, jak przy drzeworycie, czarno na białem. Proceder drukowania jest taki sam, jak drzeworytów: odbija się części wypukłe. Technika ta miała krótki okres narodzin, rozkwitu i śmierci. Powstała przed samą połową w. XV-go, prawdopodobnie nad dolnym Renem, być może w słynnej z wyrobów złotniczych Kolonji; wygasa już z końcem tego samego stulecia. Po roku 1500 nie można datować ani jednej odrębnej ryciny śrutowej. Technika ta ma znaczenie jedynie w zakresie ornamentyki, żaden wybitny artysta się nią nie posługiwał. Stosowali ją przeważnie

kopiści, pasorzytujący na wielkich talentach, jak Mistrz Kart lub Mistrz E. S. w Niemczech, a w Niderlandach Mistrz Kalwarji, Mistrz Pasji Berlińskiej i Mistrz z Banderolami. Ogółem zachowało się do naszych czasów około 700 rycin śrutowych i metalorytów. Było ich bez porównania więcej, ale wobec nietrwałości materjału, jakim jest papier, i dewocyjnego celu, któremu służyły, ogromna większość przepadła wskutek zużycia. Opisaliśmy szerzej tę technikę, ponieważ większość krakowskich inkunabułów jest właśnie w ten sposób wykonana.

Drugim rodzajem jest druk wklęsły (Tiefdruck). Tu należy przedewszystkiem miedzioryt i wszelkie jego odmiany, które nas w danym wypadku nie interesują, gdyż wynaleziono je w późniejszych stuleciach. Zasada miedziorytu jest bardzo prosta. Rylcem stalowym żłobi się kompozycję na doskonale wypolerowanej blasze miedzianej, poczem napuszcza się miejsca wgłębione farbą, czyści starannie wszystkie miejsca pozbawione rysunku i odbija pod prasą. Trzecim wreszcie rodzajem jest druk płaski, litografja, wytwarzana drogą chemiczną na specjalnym kamieniu, która nie wchodzi w zakres naszych rozważań, ponieważ wynaleziono ją dopiero z końcem w. XVIII-go. Chronologicznie najwcześniej pojawia się drzeworyt. Problem pierwszeństwa w wynalezieniu i stosowaniu tej techniki: odbijania wielokrotnego z klocka drewnianego dla celów wyłącznie artystycznych, nie jest i nigdy pewnie nie będzie rozstrzygnięty. Jest to ten sam spór, co o pierwszeństwo w zastosowaniu techniki olejnej. Najprawdopodobniej tak jeden, jak i drugi wynalazek dokonał się równocześnie w kilku miejscach; drzeworytnictwo powstało zapewne z drukowania tkanin, które mogło być w użyciu w kilku krajach równocześnie, wywołane tam pewnemi konkretnemi potrzebami. Faktem jest, że wzmożony duch religijny na początku w. XV-go spowodował wielkie zapotrzebowanie tanich obrazków świętych i że bulla o odpustach, przywiązanych do adoracji pewnych świętości, przyczyniła się do rozpowszechnienia drzeworytu i miedziorytu. Przygniatająca większość inkunabułów graficznych jest treści religijnej i przedstawia obrazy świętych, cieszących się szczególnym kultem, do których były przywiązane odpusty. Im głębiej sięgamy w wiek XV-ty, tem częściej grafika wypiera kosztowniejsze minjatury, jako dekoracja i ilustracja ksiąg liturgicznych lub podręczników i opisów podróży. Czasami w biedniejszych kościółkach wiejskich zastępują drzeworyty kosztowny obraz ołtarzowy; naklejano je także na wewnętrznej stronie drzwi szaf, wiek kufrów i szkatułek. Ryciny w. XV-go, zwłaszcza wcześniejsze, są z reguły kolorowane, aby dawały złudzenie minjatur.

Pierwszy datowany drzeworyt — to *św. Krzysztof z Buxheim* z r. 1423 (Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur metal au XV s.* Berlin 1891—1911, t. VIII, nr. 1349), ale znamy drzeworyty wcześniejsze, choć niedatowane, około r. 1410-go, jak tego dowodzi styl prześlicznej *Ucieczki do Egiptu*, dziś w wiedeńskiej National-Bibliothek, lub t. zw. *Bois Protat* (nazwanego tak od pierwszego właściciela), fragmentu ogromnego *Ukrzyżowania*, które Bouchot odnosi nawet do końca w. XIV-go. Burgundja, Francja, Niemcy, Niderlandy, Włochy ubiegają się o pierwszeństwo w wynalezieniu i zastosowaniu drzeworytu i miedziorytu.

Zbiór graficzny Bibljoteki Jagiellońskiej posiada ogółem trzynaście inkunabułów graficznych, w tem jeden tylko drzeworyt, pięć miedziorytów, a siedm rycin śrutowych, a wśród nich, ściśle mówiąc, dwa metaloryty. Na tych trzynaście inkunabułów sześć jest unikatów, z nich jeden publikowany i reprodukowany okolicznościowo przez Lehrsa,

o jednym

o jednym wspomina Bouchot, nie znając go z autopsji. Sześć tych unikatów nie figuruje w słynnym *Manuel* Schreibera i na ich opracowanie główny położę nacisk, ponieważ powiększają liczbę znanych dotychczas druków w. XV-go. Co do przynależności tych rycin do produkcji artystycznej pewnych krajów, to da się ona określić tylko z pewną dozą prawdopodobieństwa, rzadko bowiem można określić jakąś rycinę ponad wszelką wątpliwość pewnie: ani jedna nie jest datowana, a jedna tylko podpisana znakiem domowym autora. Kwestja rozdziału znanych dotąd inkunabułów graficznych na grupy w czasie i przestrzeni jest do dziś otwarta. Dużą rolę odegrały tu ambicje narodowe, podobnie jak w sporze o prymat wynalazku drzeworytu i miedziorytu. Bouchot anektuje lwią część znanych zabytków, zwłaszcza w zakresie drzeworytu i metalorytu, na rzecz Francji i Niderlandów, posługując się przytem dość nikłymi argumentami. Molsdorf (*Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des XV Jrht.* Strassburg 1909) usiłuje znowu rewindykować ryciny śrutowe dla Niemiec i główną ich produkcję umiejscawia w Kolonji. Schreiber (*Manuel* etc.) i Lehrs (*Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV Jrht.* Wien 1908—1921, t. IV we wstępie) zajmują stanowisko bezstronne i starają się sprawiedliwie oddać, co komu należy. Ponieważ drzeworytnicy średniowieczni rekrutowali się z szerokich mas ludowych, często byli analfabetami, często rzemieślnikami raczej niż artystami, nie spotyka się przeważnie między nimi indywidualności tak wybitnych, aby dzieła ich można na pierwszy rzut oka wyróżnić. Zaledwie można powiązać pewne zabytki w większe grupy i wedle charakterystycznych cech przydzielić pewnym warsztatom. Zresztą posługują się oni w przeważającej ilości wypadków wzorami, które czerpią z twórczości swoich kulturalniejszych kolegów miedziorytników, a także z minjatur. Dotyczy to zwłaszcza rycin wykonanych techniką śrutową.

Do pewnej stereotypowości, szablonu, przyczynia się także moda, która rozpowszechniła się w całej zachodniej Europie, a wyszła z Burgundji (dotyczy to ubrania, uzbrojenia), wpływają na to także ogólnie przyjęte schematy ikonograficzne. Niezmiernie trudno jest odróżnić utwór powstały nad dolnym Renem od produktu niderlandzkiego czy francuskiego. Jedynie ryciny włoskie odcinają się jasno przez swą odrębność. Nie zdajemy sobie nawet często sprawy, jak wielki był kosmopolityzm artystyczny w w. XV-tym. Czeladnicy wszelkich zawodów krążą swobodnie po Europie przenosząc formy z jednego końca kontynentu na drugi. Dość wspomnieć, że takiego Mistrza E. S. kopjowano na całej szerokości od Neapolu do Bruges. Dlatego można mówić o przynależności plemiennej grafików średniowiecznych tylko z zastrzeżeniami, opierając się na danych pośrednich, jak znaki wodne papieru, pokrewieństwo z produkcją malarską danego kraju, napisy rytowane czy pisane w pewnych dialektach; wreszcie czasami święci, przedstawieni na rycinie, czczeni w pewnych okolicach, mogą dać wskazówki co do lokalizacji. Ponieważ zabytki krakowskie nie stoją w żadnym z sobą związku, ale każdy istnieje samodzielnie, więc muszę je podzielić wedle technik a następnie opisać, trzymając się chronologji ustalonej dla miedziorytów przez Lehrsa, dla drzeworytów przez Schreibera, a dla rycin śrutowych przez Molsdorfa, Schreibera i Stixa (F. M. Haberditzl u. A. Stix, *Die Einblattdrucke des XV Jrh. in der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek zu Wien.* Wien 1920, 2 t.). Wyczerpującego i syntetycznego opracowania grafiki w. XV-go dotąd nie mamy. Musimy się posługiwać albo monografjami albo książkami dziś

kami dziś przestarzałemi. Dzieła, któreby ujmowało genetycznie rozwój grafiki w wieku XV-tym z punktu widzenia czysto artystycznego, dotąd brakuje. Będzie to możliwe po zebraniu całego zasobu inkunabułów. I ta niewielka praca przyczyni się do tego celu.

Najpierw zajmiemy się miedziorytami, potem rycinami śrutowemi, w końcu jedynym drzeworytem, jaki się w zbiorze znajduje.

II. MIEDZIORYTY

1. CHUSTA, ŚW. WERONIKI (VERA ICON). Tablica I.

Wymiar płyty 208×143 mm. Miedzioryt lekko kolorowany żółtą i czerwoną farbą. Znak wodny: kotwica z krzyżem (ułamek). Nieobcięty i obustronnie odbity, co jest wielką rzadkością. Unikat. Brak u Lehrsa. Pochodzi z okładki ms. B. J. *1913*. Jest to kodeks z roku 1437-go, pisany na papierze, na który składają się komentarze do Seneki, *Physiologus* i *Etyka* Arystotelesa. N. inw. *7645*.

Chusta św. Weroniki zawieszona na dwóch hakach, unoszących się jakby w powietrzu. Tkanina układa się nad głową Chrystusa w szereg fałdów horyzontalnych, załamanych ostrokątnie, zaś po bokach spada w kilku dużych fałdach, kończąc się niespokojną, zygzakowatą linją. Głowa Chrystusa z czołem pooranem równoległemi zmarszczkami, o oczach szeroko rozwartych i zaostrzonym owalu. Włosy rozdzielone na środku okalają twarz, kończąc się z obu stron kędziorem, niewielka broda i wąs ocieniają usta proste i wąskie. Całe oblicze wyraża boleść skupioną i powściągliwą. Opisana po raz pierwszy rycina jest wedle wszelkiego prawdopodobieństwa unikatem. Przynajmniej nie wymienia jej Bartsch-Passavant ani znakomity, w sumienności do pedanterji dochodzący, katalog Lehrsa. Jak mi się wydaje, jest nasza rycina swobodną kopją takiej samej kompozycji, przypisanej przez Lehrsa (*Katalog* I. 40, str. 96) Mistrzowi Kart, najznakomitszemu miedziorytnikowi niemieckiemu drugiej ćwierci XV-go wieku. Indywidualność tego artysty jest tak wybitna, że na podstawie pokrewieństwa stylu, techniki, typów i kostjumów zebrał Lehrs obszerne *oeuvre* tego mistrza, nazwanego od swego pryncypalnego dzieła: najstarszej na miedzi rytowanej talji kart do gry. Mistrz Kart żył i działał najprawdopodobniej w okolicach górnego Renu i jeziora Bodeńskiego, jak tego dowodzi jego zapożyczanie się u Konrada Witza oraz znaki wodne papierów, których używał. Wywarł on ogromny wpływ na swe pokolenie, będąc artystą twórczym i naprawdę utalentowanym. Kopjują go na prawo i na lewo. Nawet artysta tak poważny, jak Mistrz E. S., nie waha się użyć pierwowzoru Mistrza Kart dla swojej *Chusty św. Weroniki*, trzymanej przez apostołów Piotra i Pawła. Kopja krakowska nie jest niewolniczem powtórzeniem ryciny Mistrza Kart, znajdującej się dziś w jedynym egzemplarzu w Muzeum Germańskiem w Norymberdze, lecz nieco swobodną transkrypcją. Wymiary są podobne: oryginał 231×162 mm, kopja 208×143 mm. Egzemplarz krakowski jest przez to interesujący, że widać na nim dokładnie wycisk płyty i szeroki margines, a co więcej odbitka jest próbna i dwa razy na tej samej kartce papieru uskuteczniona. Jedna wypadła słabiej, druga mocniej. Pierwowzór Mistrza Kart powstał prawdopodobnie w latach około r. 1440—1453, kopja może pochodzić z lat około 1460, ponieważ wykazuje pewien szczegół techniczny, którego używa dopiero Mistrz E. S., mianowicie cieniowania i modelowania kształtu zapomocą linij krzyżujących się (Kreuzschraffierung). Znak wodny w kształcie kotwicy z krzyżem spotyka się na papierach szwajcarskich i niemieckich z nad górnego Renu, a więc właśnie na tych, których używał Mistrz Kart. Należałoby wnioskować, że kopja musiała powstać gdzieś w pobliżu oryginału. Pod względem artystycznym niewątpliwie od oryginału słabsza, posiada jednak jako unikat dotąd nieznany zabytkową i materjalną wartość. Główne różnice między oryginałem a kopją: na oryginale wymiar samej twarzy Chrystusa dużo większy, włosy nie kręcą się, ale spadają w prostych kosmykach, draperja nie łamie się kańciasto, jak na rzeźbach drewnianych tego czasu, lecz układa się w miękkie, pionowo równoległe fałdy, bardzo dla Mistrza Kart typowe. Mistrz Kart był koryfeuszem między swymi współczesnikami, jego kopista *iuravit in verba magistri* tylko, nic więc dziwnego, że pierwszeństwo przyznamy oryginałowi, kopję zaś uznamy za produkt artysty dość miernego z połowy XV-go w., pracującego wedle prawdopodobieństwa na pograniczu niemiecko-szwajcarskiem.

2. KRÓL

2. KRÓL KARCIANY, Mistrz z r. 1462. Tablica II.

Wymiar płyty 135×99 mm. Miedzioryt. II-gi etat z horyzontalnemi zmarszczkami na czole i cieniowaniem na podnóżku tronu. Bartsch X. p. 97. Oprócz egzemplarza krakowskiego znane są jeszcze 4 inne: w Dreźnie I-szy etat, w Paryżu w Bibl. Nat. i u Rotschilda i w Wiedniu. Lehrs (*Katalog* I. 85) przypisuje mylnie tę rycinę „szkole Mistrza Kart"; Geisberg (*Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und Meister E. S.* w *Meister der Graphik.* II. Leipzig 1909, str. 58, tabl. 11) określa autora dokładniej jako Mistrza z r. 1462. N. inw. *6896*.

Młody, gołowąsy król siedzi na tronie, przykrytym miękką poduszką, zakończaną kwastami, zwrócony nieco w prawo i spogląda na złoty pierścień, który trzyma w lewej ręce. Ubrany jest w wymyślną, fałdzistą szatę zwierzchnią, zakończoną u dołu wycinankami z materji na kształt dębowych listków w kilku rzędach, ulubioną w XV w. „Zaddeltracht". Nogi obute w ostrokończyste trzewiki skrzyżował elegancko. Bujne włosy jak grzywa opadają po obu stronach okrągłej, sympatycznej twarzy z pod korony, zwieńczonej liljami. Rysunek i ruch długich, arystokratycznych rąk bardzo dobry, draperje, fałdy, kapryśnie powycinane rąbki szaty ożywiają sylwetkę młodego karcianego dostojnika. Na lewo w górze barwa serji: róża z pączkiem i listkiem, doskonale wedle natury zaobserwowana i z zacięciem realisty oddana. Rycina jest illuminowana: części złote, korona, pierścień żółte, pończochy niebieskie, buciki czerwone, róża blado różowa, łodyżka, listek i pączek jasno zielone. Autor tej ryciny nazwany od daty, która się na jednym z jego sztychów znalazła, nie jest artystą zbyt samodzielnym. W tym wypadku skopjował niemal dosłownie wielkiego swego poprzednika, Mistrza Kart. Mianowicie jest to kopja odwrotna wedle króla z serji *Dzikich zwierząt* (Lehrs, *Katalog* I. 104). Znaku wodnego nie można się dopatrzeć, ponieważ rycina jest podklejona grubym papierem, który bez szkody nie da się usunąć. Mistrz z r. 1462 kopjuje tak niewolniczo Mistrza Kart, że nieraz mieszano obu tych artystów, chociaż naśladowca stoi o całe niebo niżej od pierwowzoru. Odnosi się to tak do strony technicznej, jak i artystycznej: kreski są mniej subtelne, kontur ostrzejszy, modelunek i cieniowanie grubsze, typ ludzki i wyraz pospolitsze. Niemniej ryciny Mistrza z r. 1462 są dla nas bardzo cenne, ponieważ zastępują nam często zaginione utwory Mistrza Kart, zresztą trzeba im oddać sprawiedliwość, że nie są w zupełności pozbawione prymitywnego wdzięku. Stoją one niewątpliwie na wyższym poziomie niż przeciętna produkcja takich artystów, jak: Mistrz Życia Madonny, Bileama czy św. Erazma. Lokalizacja Mistrza z 1462 r. jest bardzo trudna. Prawdopodobnie wędrował, ponieważ używał papierów o rozmaitych znakach wodnych, z których tedy nie można wyciągnąć żadnych obowiązujących wniosków. Jedynie napisy na niektórych rycinach dają pewne wskazówki. Większość legend pisana jest dialektem, który zdaniem specjalisty prof. Franka z Bonn przemawia za pochodzeniem tego artysty z okolic dolnoreńskich, między Kolonją a Neuss (Geisberg *op. cit.* 37). Do zdania Franka przychylił się Lehrs, który początkowo uważał Mistrza z r. 1462 za rodaka Mistrza Kart, z nad górnego Renu.

3. SAMSON I DALILA, Mistrz E. S. albo z r. 1466. Tablica II.

Wymiar płyty 138×106 mm. Miedzioryt. Lehrs *Katalog* II. 6. Bartsch VI. 3. Rycinę tą wylepiono bardzo niezgrabnie, niewiadomo skąd i kiedy, i wycięto wzdłuż odcisku płyty, dopiero potem naklejono ją wraz z marginesem na gruby papier, tak że znów nie można rozpoznać znaku wodnego. Sama rycina nieźle zachowana, jedynie między oczyma Dalili wygryzł kornik owalną dziurkę wielkości ziarnka ryżu. Margines zniszczony, w dole koncept listu prywatnego, pisany charakterem z końca XV. w. Inne odbitki tej ryciny w Paryżu Bibl. Nat. i u Rotschilda, w Wiedniu Nat. Bibl. i w Albertynie. N. inw. *6879*.

Na tle krajobrazu, zamkniętego w głębi falistą linją niskich wzgórz, pod smukłem drzewkiem, usiadła na murawie, zasłanej wzorzystą poduszką, para biblijnych kochanków. Ona, Dalila, piękna i przebiegła uwodzicielka, z twarzą o owalu podłużnym, włosami splecionemi w warkocze, ułożone na tyle głowy, ubrana jest w suknię burgundzkiego kroju. Obcisły stanik z trójkątnem wycięciem, wąskiemi rękawami, opina biust, zaś długa, szeroka, łamiąca się w liczne fałdy spodnica otula resztę korpusu i ściele się na ziemi. Dalila strzyże właśnie mocodajne kędziory Samsona, pojętego zupełnie inaczej, niż my sobie go dziś wedle Biblji przedstawiamy. Jest to chłopię delikatne, o twarzy szczupłej, długich włosach i wątłych kończynach. Jego ręce, kobieco delikatne, o pielęgnowanych paznokciach, nie wyglądają na to, by miały dusić lwy i obalać kolumny. Dziwnie *morbide* jest ten Samson XV-go w., który, zmożony snem, ufnie złożył głowę na kolanach zdradzieckiej niewiasty o wiele mocniej od niego wyglądającej. Artysta chciał unaocznić widzom, że siła Samsona nie leżała w jego herkulesowej

herkulesowej budowie i napiętych mięśniach, lecz Bóg ukrył ją cudownie, a niewidocznie w lokach bohatera. Tak wyobrażamy sobie raczej młodego Dawida, niż pogromcę Filistynów w Gazie. Dla epoki jest takie przedstawienie Samsona niezmiernie charakterystyczne. Grupa obu osób, skomponowana zwarcie i logicznie, łączy się w całość nierozerwalnie. Kontur ciała i szat Samsona jest odpowiednikiem, przeciwwagą dla masy łamiącej się materji na sukni Dalili, której głowa jest wierzchołkiem równoramiennego trójkąta. Typowy dla Mistrza E. S. jest wylot rękawa samsonowego, odrzucony w tył, kosowato wygięty i pomarszczony w drobne, mięte fałdki. U stóp Samsona, obutych w dziobate trzewiki, leży jego kapelusz z podniesionem z tyłu, a opuszczonem z przodu rondem. Na lewo, wśród kępek traw i ziół, dwa ptaki o długich ogonach, trzeci schował głowę za kamień, a czwarty usiadł na drzewie.

Już z tej jednej ryciny przebija niepospolite znaczenie Mistrza E. S. jako artysty. Jakże daleka prowadzi tu droga od rycin, opisanych poprzednio. To już nie rzemieślnik czy kopista, ale indywidualność twórcza przemawia. Z zupełnej ciemności, z zaczątków grafiki wyłania się około połowy w. XV-go druga po Mistrzu Kart indywidualność silnie zarysowana, bogata w środki techniczne i treść, już przez samą ilość swoich dzieł i wpływ, jaki one wywarły na współczesnych i późniejszych, zasługująca na specjalne zainteresowanie. Czem był Mistrz Kart dla drugiego 25-lecia, tem jest Mistrz E. S. dla trzeciej ćwierci w. XV (Lehrs, *Katalog* Wstęp). Ochrzczono Mistrza E. S. van Eyckiem miedziorytnictwa; zaszczytny ten tytuł przysługuje mu o tyle, że w technice miedziorytu sprowadził taki przewrót, jak van Eyck w malarstwie sztalugowem. Wprawdzie już przed nim próbowano nieśmiało wydobyć modelunek i nadać formom okrągłość za pomocą odpowiednio położonych kreskowań, ale są to próby dość nieudolne. Dopiero Mistrzowi E. S. udaje się znaleźć taki sposób kładzenia kresek, że ryciny przestają być jakby rysunkami, traktowanymi zupełnie linearnie, nabierają plastyki, objętości, życia i nie muszą już być kolorowane, aby sprostać, jako środek ilustracji, minjaturom barwnym. Grafika staje się sztuką autonomiczną, a nie surogatem kosztownych minjatur, zaczyna być celem sama dla siebie.

Główną zasługę w tem przeobrażeniu należy przypisać Mistrzowi E. S. Zdobycze miedziorytników przyswajają sobie drzeworytnicy, przez co charakter drzeworytu, przedtem sztuki *par excellence* linearnej, zupełnie się zmienia, raczej ze szkodą dla niej, niż z pożytkiem. Mistrz E. S. systematyzuje zdobycze swoich poprzedników na polu techniki, wprowadza kreskowanie krzyżujące się i taki system linij równoległych, które wyglądają jakby były wygięte łukowato, a w rzeczywistości są prostemi. Stąd krok tylko do techniki Schongauera, od którego weźmie początek późniejszy miedzioryt linijny, tak wspaniale potem rozwinięty w Niemczech i w Holandji w. XVI, a Francji w. XVII. Ogółem znamy 318 rycin Mistrza E. S., z nich tylko 18 ma jego monogram, lecz wszystkie noszą na sobie tak silnie wyciśnięte piętno stylu tego artysty, że z łatwością można je rozpoznać, nawet, gdy nie są podpisane. Przyczyniają się także do tego typy, stroje i częste użycie dekoracyj złotniczych. Ostatnia data na jednej z Madonn, t. zw. *Wielkiej Madonnie z Einsiedeln*, rok 1467, uchodzi za końcową w życiu artysty. Geisberg datuje urodzenie Mistrza E. S. około 1435, na czas młodości Mistrza Kart. Jak przy poprzednio omawianym artyście, tak i teraz musimy powtórzyć, że lokalizacja pochodzenia Mistrza E. S. jest do dziś nieustalona, Lehrs uważa go za górno-reńczyka, Geisberg zaś wywodzi jego pochodzenie z Strassburga na podstawie herbu rodziny Reibeisen, który widnieje na jednej z rycin mistrza E. S. Próbowano powiązać jego inicjały z artystami, wspominanymi przez owoczesne archiwalja, jak: Egidius Stechlin, Erhard Schöen, Erwin von Stege (Geisberg *op. cit.* str. 59), ale żadna z tych hipotez nie wytrzymuje krytyki i nie jest brana serjo. Jak przeważająca ilość rytowników w. XV-go, wyszedł Mistrz E. S. z złotniczego warsztatu, dowodzi tego choćby wielka predylekcja dla ornamentyki żywcem zapożyczonej z tego rzemiosła, zamiłowanie do ozdób metalowych na strojach męskich i kobiecych, które są wykonane z precyzją fachowca. Wreszcie dochował się projekt pateny Mistrza E. S., który mógł wyjść tylko z pod rylca majstra świadomego rzeczy. Oprócz rycin dochowało się także kilka prześlicznych rysunków naszego artysty w Louvrze, Berlinie i Bazylei. Chociaż, zdaniem Lehrsa, sztuka Mistrza E. S. nosi znamię wybitnie górno-niemieckie, ja dopatruję się w niej widocznego wpływu malarstwa flamandzkiego (Geisberg *op. cit.* str. 67). Weźmy choćby strój Dalili, jej nakrycie głowy: rodzaj turbana okrągłego, z którego zwisa do tyłu welon, przypięty nad czołem agrafą w kształcie rozety — ileż kobiet Rogiera nosi podobny strój? Lehrs stara się ograniczyć zależność Mistrza E. S. od Flamandów, aby mu nadać tem większe znaczenie jako koryfeuszowi rytowników

uszowi rytowników

uszowi rytowników niemieckich, mimo że uleganie potężnemu prądowi z Flandrji nie przynosi żadnej ujmy. Dzieło Mistrza E. S. będące wyrazem potężnego talentu o skali szerokiej i głębokiej, mówi samo za siebie i chwalców nie potrzebuje, a dowodzi tego reprodukowana krakowska rycina. *Samson i Dalila* pochodzi z końcowego okresu twórczości artysty, istnieje ponadto wcześniejszy warjant tej kompozycji w Dreźnie.

4. ŚWIĘTA GERTRUDA Z NIVELLES, ISRAHEL VON MECKENEM. Tabl. III.

Wymiar 83×53 mm. Miedzioryt. Unikat. Na lewo, w połowie, znak artysty. Święta Gertruda, patronka Brabantu, której dzień obchodzi Kościół 17-go marca (*Acta Sanct.* Mart. II. 592), żyła w w. VII-ym i była córką Pipina z Landen, majordoma (*Monum. Germ. Hist.*, *Fontes rer. Merovingicarum* ed. B. Krusch, 1888, str. 44—52). Wspomina ją już martyrologjum Bedy. Była założycielką i opatką klasztoru w Nivelles. Uważano ją za opiekunkę zasiewów i ogrodowizn (Detzel, *Christl. Iconographie* II. 385; Schreiber, *Manuel* II. 90), co się łączy z datą jej święta w czasie wiosennego przesilenia, a także przypisywano jej cudowną moc wypędzania myszy i szczurów, owych plag pól i miast średniowiecznych. To też myszy lub szczury są atrybutem świętej. Niektórzy autorowie uważają je za demony, które miała wypędzać z opętanych. Z tych to powodów, chociaż podpis na tej rycinie, zresztą wymalowany czerwoną farbą, a nie rytowany na płycie, więc późniejszy, brzmi zupełnie inaczej, my opierając się na wskazówkach ikonograficznych, musimy przyjąć, że przedstawiono tu św. Gertrudę. N. inw. *6893*.

Święta w habicie zakonnym stoi w trzech czwartych na lewo, trzymając w ręce prawej oznakę swej godności opackiej: pastorał, w lewej zaś księgę, jako że bardzo biegła była w teologji. Na prawo wspina się po jej szacie duży szczur, stojący na tylnych łapach. Postać świętej wstawiona w lekką i zgrabną architekturę gotycką: jest to rodzaj portalu okrągło-łukowego, który podpierają dwie szkarpy, pocięte arkadkami. Wertykalizm, tak charakterystyczny i nieodłączny od każdego zabytku gotyckiego, akcentują ostre, smukłe wieżyczki (pinakle) wieńczące szkarpy, po dwie z każdej strony. Niektóre części architektury, jak otwory, gałki, kolorowane farbą czerwoną. W dole napis minuskułami, także czerwoną farbą: *Sancta Cateculia.* Tak technicznie, jak i pod względem artystycznym stoi ta mała rycinka na dość wysokim poziomie. Jej wartość podnosi jeszcze to, że jest ona zupełnie bezspornie unikatem. Zaszczyt pierwszego jej opublikowania przypada w udziale najznakomitszemu znawcy grafiki średniowiecznej, Lehrsowi (*Neues über Israhel van Meckenem* w *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien*, 1906). Natomiast nie znał jej Geisberg, autor dwutomowego katalogu rycin *(oeuvre)* Israhela van Meckenem, którego młodzieńczym utworem jest *św. Gertruda*, a którego marka domowa: strzałka przekreślona w prawo, widnieje między pastorałem a szatą świętej. W górze, na prawo, za portalem, gotycka litera *o*. Lehrs publikuje równocześnie z ryciną krakowską całą serję świętych, wstawionych w takie same portale i opatrzonych innemi literami alfabetu. Podobne znaki i litery widnieją na pewnej serji rycin Mistrza św. Erazma. Strzałka przekreślona w prawo była znakiem domowym miedziorytnika wcześniejszego, zwanego Mistrzem Pasji Berlińskiej, który prawdopodobnie był ojcem i nauczycielem Israhela, a w którego warsztacie uczył się także Mistrz św. Erazma. Lehrs uważa serję portalową za jedną z najwcześniejszych prac Israhela (z przed 1463 r.) i jedną z najlepszych jego rzeczy. Później złotnik z Bacheltu, owładnięty żądzą zdobycia majątku, uprawiał niezbyt czysty proceder podpisywania się na obcych płytach, n. p. Mistrza E. S., którego przytem niejednokrotnie, zapewne bez wiedzy i woli autora, kopjował i retuszował. Ale w w. XV-tym nie brano tych rzeczy tragicznie, bo własność autorska jakby nie istniała. Plagjat był rzeczą tak powszechnie praktykowaną, że nawet najwięksi artyści nie cofali się przed nim i uważali go za rzecz całkiem naturalną. Israhel wielkością nie był, wyszedł z warsztatu złotniczego i do końca życia obok miedziorytnictwa uprawiał złotnictwo; zachowały się nawet jego własnoręczne złotnicze wyroby (plakietka Musée Cluny). Jego produkcja miedziorytnicza jest tak pospieszna i obfita, że zakrawa raczej na rzemiosło, masową fabrykację, niż na sztukę, ale ta jedna z jego najwcześniejszych seryj, do której należy rycina krakowska, jest o całe niebo lepsza od prac późniejszych. Technika bardzo delikatna, kreski, jak włos cieniutkie, bez krzyżujących się linij, kompozycja bardzo zgrabna wyróżnia korzystnie tę młodzieńczą pracę Israhela, który jeszcze przez pół wieku będzie zarzucał świat niezliczonemi rycinami (um. w Bocholt w r. 1503). Wartość krakowskiej ryciny, jako unikatu i najwcześniejszej pracy najpłodniejszego rytownika XV w., jest bardzo wysoka. Najlepszy dowód w tem, że Antoni Zaleski, dziennikarz i literat krakowski, który około 1870 r. z amatorstwa porządkował zbiór graficzny Bibl. Jagiellońskiej, pertraktował z dyrekcją Bibl. Cesarskiej w Wiedniu, która za tę maleńką rycinę ofiarowywała „cały zbiór ciekawych i kosztownych rycin,

sztownych rycin, między któremi Dürera i Rembrandta" (jak czytamy na starej kartce katalogowej), „za 300 czy 400 reńskich", jak informuje Estreicher (*Przechadzka po Bibl. Jag.*, Kraków 1882, str. 32).

Co do samej świętej, której imię tak egzotyczne i w żadnem martyrologjum się nie znajdujące uwiecznił Israhel (?) czerwoną farbą, to występuje ono w całym spadku, jaki zostawiły nam wieki średnie, jeszcze jeden jedyny raz, w zmienionej formie, lecz z atrybutem tym samym t. j. szczurami. Na drzeworycie, dawniej u Lessera w Wrocławiu, dziś w Berlinie (Schreiber, *Manuel* 1454) przedstawiającym świętą opatkę, siedzącą na ławie przy kądzieli, około której skaczą trzy szczury, znajduje się w dole napis: *Kakukilla gross gnade sage ich dyr von gote her will dich lozen aus aller not du salt dy ratten vor treyben unde voriagen amen.* I ta święta, apostrofowana jako „Kakukilla", przedstawia św. Gertrudę, ponieważ ikonografja zupełnie pewnie odnosi oba atrybuty t. zn. kądziel i szczury do tej świętej. O szczurach mowa była na wstępie, co do kądzieli, to powszechny był zabobon, że gdy która kobieta przędzie w dzień św. Gertrudy, to szczury pogryzą jej przędziwo (Schreiber, *Manuel* 1454). Oba te imiona „Cateculia" i „Kakukilla", które figurują pod wizerunkami św. Gertrudy, stoją z sobą w niezaprzeczonym związku. Lehrs przypuszcza, że jest to jakaś nowa, dotąd Kościołowi zupełnie nieznana święta prowincjonalna, której kult był lokalnie ograniczony, ja zaś na podstawie zupełnie niedwuznacznych atrybutów uważam ją za św. Gertrudę. Dlaczego około połowy w. XV-go przemianowano tak patronkę Brabantu, której cześć była w całej zachodniej i środkowej Europie niezmiernie rozpowszechniona, tego dociec nie mogłam, mimo bardzo szczegółowych poszukiwań. Mam pewne hipotezy, ale nic pewnego orzec nie mogę; podobnie jak Lehrs przypuszczam tylko, że jest to zniekształcone imię „Cutubilla". Świętą tego imienia przytacza Otte (w *Hdb. d. christ. Kunst-Archaeologie*). Ale ta bardzo problematyczna „Cutubilla" znana jest w jednym wypadku jako podpis na posągu drewnianym w kościele w Adelberg (Wirtembergja) i to z datą 1511, a więc o 50 lat późniejszą od ryciny Israhela i berlińskiego drzeworytu. Nawiasem mówiąc, i posąg i napis były niejednokrotnie restaurowane. Nie jest także wykluczone, że Cateculia wzgl. Kakukilla są inną formą imienia germańskiego Gertraut, bo *killa* znaczy to samo, co *traut* miły, słodki, wdzięczny (J. W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig 1879. II. 3756). Jest również możliwe, że jakiś przepisywacz legendy przez pomyłkę zamiast Gertrudis przekręcił i napisał Cateculia; takie lapsusy zdarzały się często. Z błędu pisarskiego powstała nowa święta, nosząca nieprawnie strój i atrybuty, przysługujące św. Gertrudzie. Tak sobie wyobraża tę zawikłaną sprawę świetny znawca średniowiecza, ks. prof. K. Michalski, którego o zdanie pytałam. W żadnym z znanych żywotów św. Gertrudy, przytoczonych przez Bollandystów i Kruscha (*Fontes rerum Merovingicarum*), nie spotkałam najmniejszej wzmianki, z której możnaby wysnuć jakąś nić, wiążącą świętą z tem niezwykłem imieniem. Naodwrót Bollandyści nie znają zupełnie imienia Cateculia, Kakukilla, Cutubilla. Kwestja jest otwarta i stanowi wdzięczne pole badań dla hagjografa; mnie zależało w pierwszej linji na przedstawieniu zabytku ze strony artystycznej, a zagadnieniem ikonograficznem zajęłam się o tyle, o ile to było potrzebne do zrozumienia samej ryciny.

5. ŻYCIE MADONNY. Tablica IV.

Wymiar 291 × 220 mm. Miedzioryt włoski XV-go w. Rycinę tę, będącą unikatem (drugi znany egzemplarz przepadł bez śladu po r. 1870), znalazła podpisana w r. 1921 w tece, pochodzącej z zapisu po ś. p. Józefie Wawel-Louis, między rycinami z późniejszych czasów w postaci zmiętego i podartego zwitka papieru. Po zrestaurowaniu ukazał się wcale interesujący zabytek w. XV-go. Jest to mianowicie, o ile idzie o najważniejszą, środkową scenę, przedstawiającą koronację Madonny, swobodna kopja z najsłynniejszego niella florenckiego XV-go w., przypisywanego bezpodstawnie Finiguerze, t. zw. *Pax di Bargello* (Georges Duplessis, *Histoire de la gravure.* Paris 1880, str. 8), dziś w Museo Nazionale w Florencji. Od badań nad tym pacyfikałem t. j. mniej więcej od r. 1820 zaczęto interesować się wogóle niellami. N. inw. *6916*.

Cóż to są niella? Otóż rozumiemy przez to trojaką technikę: *a* rysunek ryty na płytce srebrnej i wypełniony specjalną masą czarną, która właśnie nazywa się *niello*, *b* odlew siarkowy z płyty srebrnej, wykonany przed wypełnieniem grawirunku masą, *c* odbitkę na papierze z płyty, przeznaczonej na niello. Jeżeli się mówi o niellach, trzeba wyraźnie określić, który rodzaj ma się na myśli. Niello florenckie, którego kopją jest miedzioryt krakowski, istnieje w wszelkich postaciach: jako zabytek złotnictwa, jako odlew siarkowy w British Museum i u Rotschilda w Paryżu, wreszcie jako odbitka na papierze w Bibl. Arsenału i Narodowej. Znana była jeszcze kopja dość swobodna

z trzeciej

z trzeciej ćwierci XV-go w., której jedyny egzemplarz, sprzedany razem z kolekcją Drugulina w Lipsku w r. 1870-tym, zaginął dziś bez śladu (*Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen* 1894, str. 94; Paul Kristeller, *Die italienischen Niellodrucke und der Kupferstich im XV. Jrh.)*. Na miejsce zaginionego egzemplarza wypłynął niespodzianie drugi w Bibl. Jag., o którym trudno przypuścić, aby był identyczny z tamtym. Pacyfikał z Bargello musiał się cieszyć wielką sławą, skoro go odlewano i kopjowano. Kopja krakowska nie stoi zbyt wysoko technicznie i artystycznie, najlepsza jest strona środkowa, przejęta właśnie z niella: Koronacja Madonny. Kompozycja podzielona na trzy kompartymenty, mieści się, jakby w ramach, w portalu renesansowym, wspartym na dwóch smukłych kolumnach korynckich. W lunecie Bóg Ojciec, otoczony puttami, w środkowem polu siedzi Chrystus obok Madonny i wkłada właśnie koronę na Jej pochyloną głowę. U stóp tej grupy zwieszają się girlandy z liści laurowych, motyw tak popularny w dekoracji włoskiego *quattrocenta*. W dole, z każdej strony, grupa świętych, wśród których widać św. Jana Chrzciela odzianego w skóry i św. Katarzynę Aleksandryjską z kołem zębatem. Twarze tych świętych mają najwięcej wyrazu i są nawet dość indywidualnie traktowane. Gorzej przedstawiają się te sceny, w których kopista chciał być samodzielny: twarze są tępe, bez wyrazu, ciała krótkie, przysadziste, rysunek pobieżny i zupełnie dziecinny. Jedynie akcesorja, stroje i szczegóły architektury zdradzają Florencję w. XV-go, która wydała współcześnie tyle niedoścignionych arcydzieł.

W górze, na lewo, Narodzenie Madonny, na prawo Madonna jako młoda dzieweczka na stopniach swiątyni jerozolimskiej. Po lewej Zaślubiny Madonny na tle niszy renesansowej, naprzeciw, po drugiej stronie, Zwiastowanie. W trzecim szeregu, z lewej, Boże Narodzenie, z prawej Pokłon Trzech Króli, ciekawy przez stroje, krótkie płaszczyki, noszone często przez młodzieńców Pinturicchia i Perugina. Wreszcie w ostatnim rzędzie, na dole, od lewej ku prawej idąc, Ofiarowanie w świątyni, Pogrzeb Madonny (pod Koronacją) oraz Ucieczka do Egiptu. Byłoby przesadą rozpisywać się o walorach tej ryciny. Jest to produkt talentu zupełnie rzemieślniczego, jakiegoś anonimowego kopisty, który zachwycony wspaniałym pierwowzorem, dorobił naokoło sceny Koronacji cykl z życia Madonny i sprzedawał pewnie swoje „dzieło“ niewybrednemu ludkowi po odpustach i jarmarkach. Mimo to nie należy lekceważyć tej ryciny, będącej odblaskiem jednego z najpiękniejszych dzieł złotnictwa florenckiego *quattrocenta*, unikatem i miedziorytem włoskim XV-go w., których niewielka ilość zachowała się do naszych czasów.

III. RYCINY ŚRUTOWE

Skończywszy z miedziorytami, przechodzę teraz do drugiej grupy inkunabułów, wykonanych techniką śrutową, złożonej z 7 rycin. Cztery z nich są unikatami: *św. Augustyn*, *Madonna z Dzieciątkiem*, *Parantela Chrystusa* i *Chrystus, dźwigający krzyż*; pozostałe: *Zwiastowanie* i *Pokłon Trzech Króli*, pochodzą, jak się zdaje, z jednej serji i znane są w jednym egzemplarzu, podobnie jak ostatni: *św. Jost albo Jodocus*. O technice śrutowej pisałam na wstępie, tu dodam, że stosowano ją, aby wywołać bogate efekty dekoracyjne, wydobyć szczegóły ornamentyki, do czego przyczynia się używanie punc złotniczych różnych kształtów i wielkości. Rysunek schodzi na plan dalszy, natomiast płaszczyzna jest urozmaicona najróżniejszemi wzorami, nieraz bardzo pomysłowymi, które białością ostro się odcinają od silnie czarnego tła. Była ona przelotną modą, jak za naszych czasów zarzucona prędko fluoroforta, stosowaną zazwyczaj przez artystów pośledniejszych. Niewiele jest rycin śrutowych, które wybijają się ponad poziom przeciętności czyto nowością kompozycji, czy szlachetnością typów, czy doskonałością rysunku. Rzadko można spotkać rycinę śrutową, której autor byłby godzien stanąć obok Mistrza Kart lub Mistrza E. S. Ale ponieważ rycin takich dochowało się stosunkowo bardzo niewiele, zaledwie około 700, ponieważ osiągają czasem ciekawe ornamentalne efekty, a czasem są kopjami

bardzo

bardzo wybitnych oryginałów miedziorytu, więc specjaliści notują skrzętnie i komentują pojawienie się każdego nowego zabytku. Aby dać wyobrażenie, jak wysokie ceny osiągają ryciny śrutowe w. XV-go, wspomnę, że na aukcji w 1910 r. w Berlinie ofiarowano za rycinę Monogramisty ð, którego *Chrystus dźwigający krzyż* znajduje się w Krakowie, 10.000 marek złotych. Siedm rycin śrutowych w Bibl. Jag. należy do lepszych produktów swego czasu w zakresie tej techniki. Znane są tylko dwie płyty metalowe, przeznaczone do odbijania, jako druk wypukły: jedna w zbiorze Gayè w Paryżu, druga wykopana w 1912 roku w Kolonji (Max Lehrs, *Über eine Schrottschnittplatte* w *Mitteil. der Gesell. für vervielfältigende Kunst in Wien* 1912, str. 1). Obie dowodzą słuszności hipotez, jakie stawiano co do techniki śrutowej wyłącznie na podstawie odbitek. Płyty te przytwierdzano gwoździami do klocków i odbijano jak drzeworyty.

6. ŚW. AUGUSTYN. Tablica V.

Wymiar 70×45 mm z bordjurą, 49×35 mm bez bordjury. Unikat. Brak u Schreibera i u Leidingera (*40 Metallschnitte des XV. Jh. aus Münchner Privat-Besitz.* Strassburg 1908). Metaloryt, wykonany nożem i rylcem bez użycia punc. N. inw. *6889.*

Święty Ojciec Kościoła siedzi na tronie drewnianym *in pontificalibus*, zwrócony w prawo, przy pulpicie, na którym leży rozłożona księga. W prawej, wzniesionej ręce trzyma jakiś przedmiot, tak niewyraźnie oznaczony, że z równem powodzeniem może być sercem (częsty atrybut św. Augustyna, symbol gorącej miłości Boga) lub... kałamarzem, którym się uczony biskup posługuje przy pisaniu. Lewa ręka spoczywa na księdze. Podłoga, ułożona z płyt kwadratowych, narysowana pod takim kątem, że stoi prawie pionowo. Bystro zaobserwowano i pracowicie zaznaczono strukturę drzewa, jego słoje i sęki na arkadkowym zaplecku tronu i pulpicie. Twarz i postać świętego są stereotypowe i grubo ciosane, rysunek pozostawia wiele do życzenia. Maleńki rozmiar nie pozwala na zagłębianie się w szczegóły fizjognomji. Rycina jest illuminowana: tło stanowi naturalna barwa papieru, posadzka zielona, sprzęty jasno żółte, zaś szata świętego ceglasto-czerwona. Wokoło biegnie ładna bordjurka z liści i gron winnych na czarnem tle. Grona kolorowane czerwono, liście zielono, łodyga żółto. Na ogół wziąwszy, nie stoi ta rycina zbyt wysoko pod względem artystycznym, dobrze się jednak stało, że wydobyto ją na światło dzienne, ponieważ powiększa naszą znajomość pewnej grupy zabytków, z którą stoi w ścisłym związku. Wyszła prawdopodobnie z warsztatu, którego produkcja musiała być bardzo obfita, ponieważ wiele rycin podobnych dochowało się do naszych czasów, a przecież ogromny procent wczesnej grafiki zaginął. Cały prawy górny róg zajmuje banderola z napisem: *St. Augustin.* Napis jest biały na czarnem tle i nieco wzniesiony nad poziom, co jest najlepszym dowodem, że techniką, jakiej tu użyto, jest właśnie metaloryt, cięcie *en relief* na płycie metalowej. Opisana rycina stoi w najbliższym związku z 40 podobnemi zabytkami, opisanemi przez Leidingera. Zgadzają się z sobą wszystkie w stylu, wymiarach, technice, kolory illuminacji są identyczne. Mają wspólny, szeroki, czarny brzeg opasujący każdą rycinkę, troskliwie uwydatnioną strukturę drzewa na sprzętach, specjalny układ parkietowanej posadzki, wreszcie prymitywną kompozycję, krótkie figury i grube, szerokie rysy twarzy. Są to protoplaści tego, co dziś oznaczamy jako sztukę ludową, Produkty dla szerokich mas, przeznaczone dla pobożnej rzeszy odpustowej, i nie należy do nich przykładać tej miary, co do arcydzieł Schongauera, które powstawały niewiele później w środowisku miejskiem, wśród bogatego i kulturalnego kupiectwa. Oprócz tego, co publikuje Leidinger, posiada wiedeńska Bibl. Narodowa (dawniej Cesarska) serję z 32 metalorytów, przedstawiającą życie Chrystusa (wymiary 47×35 mm, Schreiber 2172). Odpowiadają one dokładnie pod względem stylu, faktury i typu naszemu św. Augustynowi oraz 40-tu publikowanym przez Leidingera rycinom, który datuje je około 1480 r. i lokalizuje w Flandrji. Bouchot, który znalazł w Bibl. Nationale kilka rycin z tej serji, datuje je wcześniej na lata 1440—50 i uważa również na produkt niderlandzki. Ostatnio, w r. 1921, osądza je Stix jako dolno-reńskie. Lehrs na różnych miejscach swego *Katalogu* udowadnia, że autor metalorytów grupy Leidingera jest kopistą Mistrza Pasji Berlińskiej oraz t. zw. Mistrza „mit den Blumenrahmen", od którego zapożyczył girlandę, okalającą z reguły jego ryciny. Oprócz tych dwóch grup, należą tu jeszcze św. Hieronim i św. Grzegorz (Stix 124 i 126), trzecim Ojcem

Ojcem Kościoła byłby nasz św. Augustyn, a czwartym gdyby się znalazł, św. Ambroży. Możnaby mówić o serji (Ojców Kościoła), która wyszła z pod dłuta tego samego rytownika — bardzo być może kolończyka — co serja Leidingera i wiedeńska.

7. ŚW. JOST albo JODOCUS. Tablica V.

Wymiar 62 × 45 mm. Jeden egzemplarz znany w Maihingen u ks. Oettingen-Wallerstein. Schreiber 2687. N. inw. *6899*.

Święty, przedstawiony jako pielgrzym, z głową odkrytą, przepasany, z sakwą podróżną u boku, stoi zwrócony w lewo, trzymając w prawej ręce księgę i różaniec z muszelką, emblement pątników, zaś w lewej kij pielgrzymi. W górze napis rytowany: *Sant Jost*. Po obu stronach świętego ożywiają jednostajne, czarne tło gałązki, wijące się ku górze i zakończone pięciopłatkowemi kwiatami. Nasz egzemplarz, drugi z rzędu znany, jest kolorowany: trawa i gałązki zielone, szata świętego rdzawo-czerwona. Twarz św. Josta bardzo indywidualna, przypomina niektóre typy z rzeźb Riemenschneidera i Syrlina. Jest to chłop niemiecki o kwadratowym zakroju twarzy. Technicznie przedstawia się ta rycina bardzo dodatnio, użyto do jej wykonania noża i okrągłej puncy. Odbitka jest doskonała i bardzo dobrze zachowana.

Św. Jost albo Jodocus (13 grudnia; Detzel, *Christliche Iconographie* II, str. 431) był pustelnikiem bretońskim. Ojcem jego był Iudhael, książę Bretanji. Młody Jost zrzekł się następstwa tronu dla korony niebieskiej, pielgrzymował do Rzymu i stąd jego atrybuty. W Rzymie przyjął święcenia, następnie powrócił do Francji, osiadł w pustelni, w Runiac (Villiers de St. Josse) przy ujściu rzeki Canche, gdzie umarł powszechnie czczony w r. 669. Był to patron żeglarzy, chronił także zbiory przed klęską pożaru. Czczono go w późniejszem średniowieczu, głównie nad jeziorem Bodeńskiem, w okolicach Jevern i Ravensburga. Kult, początkowo francuski, przeniósł się później do Niemiec i był kultem ściśle lokalnym w wspomnianych okolicach. Opisana rycina jest bardzo zbliżona do *św. Magdaleny* (Stix 104). Obie te ryciny, ostro cięte, są doskonale skomponowane między kwitnącemi gałązkami. Trzecią wreszcie bardzo pokrewną, prawie *pendant* do *św. Josta*, publikuje Delaborde (*La gravure*, fig. 15). Jest to św. Dominik z księgą i lilją. Traktowanie terenu, porosłego kępkami trawy, której każde źdźbło wygląda, jak wykrzyknik, ukwiecone gałązki, układ postaci, technika, wreszcie wymiary zgodne są z ryciną krakowską. Wszystkie te względy każą nam odnieść te trzy ryciny do jednego autora i umiejscowić je z wszelkiem prawdopodobieństwem około 1470 r. nad górnym Renem, w stronach, gdzie od początku w. XV-go krzewi się bujnie sztuka i artystyczne rzemiosło, a zwłaszcza malarstwo i miedziorytnictwo.

8. PARANTELA CHRYSTUSA (Die heilige Sippe). Tablica VI.

Wymiar 275 × 195 mm. Rycina śrutowa na metalu, wykonana puncami. Pochodzi z ms. B. J. *1357*, pisanego w r. 1457 w Krakowie przez Piotra z Kurowa: *Gregorii de Mysłowice alias de Zawada sermones*. Znak wodny: głowa wołu z różdżką (Briquet, *Les marques de papiers* nr. 14.778 i nst. wymienia różne odmiany tego typu) o siedmiopłatkowym kwiecie. Podobnego papieru używali rytownicy niderlandzcy, zwłaszcza Mistrz z Banderolami i Mistrz Ogrodów Miłości. Brak u Schreibera. N. inw. *6906*.

Na ukwieconej łące stoi ława szeroka z zapleckiem i podnóżkiem, ustawiona w podkowę otwartą do widza. Na pierwszym planie, w środku, niska ławeczka, na której siedzą mali święci, oznaczeni napisami na banderolach jako *Ioseph iustus* i *Iacobus minor*, którzy przykładnie sylabizują z tabliczki abecadło i *Pater noster*. Na ławie w głębi zasiadły święte niewiasty. I tak w środku, na wzorzystej poduszce, prezyduje Madonna z Dzieciątkiem zupełnie nagiem, stojącem na Jej kolanach, na prawo św. Elżbieta z małym Janem Chrzcicielem, obok niej Marja Kleofasowa z niemowlęciem Symeonem na kolanach i nieco starszym Judą Tadeuszem u stóp. Na lewo św. Anna z księgą, poniżej Marja Salome, piastująca malutkiego Jana Ewangelistę i większego Jakóba starszego. W głębi stoją za żonami mężowie, widoczni tylko do ramion, o twarzach zindywidualizowanych, co podnoszą jeszcze fantastyczne nakrycia ich głów, u każdego inne, a jedno wymyślniejsze od drugiego. Za św. Anną stoi Joachim, na lewo Alfeusz, Zebedeusz, Salonas, za plecyma Madonny św. Józef; św. Elżbiecie towarzyszy Zacharjasz, jemu zaś Kleofas i Eliud. Widzimy tu zgromadzoną całą najszerszą Chrystusową rodzinę: oprócz osób, wymienionych przez Ewangelję, także te, które znamy wyłącznie z apokryfów i legend. Zresztą kompozycja ta, apoteozująca serdeczne

zująca serdeczne życie rodzinne, była bardzo w XV-tym w. popularna i historja sztuki zna nawet malarza, zwanego od tej sceny „Meister der heiligen Sippe". Tło całej kompozycji stanowi niebo gwiaździste, zdobne chmurkami stylizowanemi na kształt spienionej fali lub ząbkowanej falbanki. Dołem biegnie napis minuskułą gotycką, przerywany czterema kwiatkami: *ave anna. fecunda porta per te maria prodit inter sorores munda orta hec virgo xpm genuit.* Pod względem artystycznym nie stoi ta rycina na wyżynach, jak przeważająca ilość rycin *manière criblé.* Jest to raczej produkt, przeznaczony na zbyt masowy, służący celom dewocji, coś w rodzaju dzisiejszego obrazka odpustowego, drzeworytu z Epinal czy Płazowa, lecz znaczenie jej leży w stronie obyczajowo-kulturalnej i niezwykłej rzadkości. Najprawdopodobniej jest ona unikatem. Schreiber w swoim *Manuel* jej nie wymienia, podobnie Bouchot, Stix, Leidinger i Molsdorf nic o niej nie piszą. Typy, twarze są pospolite, ruchy i anatomja nagich ciał drewniane i sztywne, fałdy wysoko przepasanych sukien konwencjonalne i ostrokanciaste. Najmilsze, bo po ludzku przemawiające do sentymentu współczesnego widza, są postacie pilnych chłopczyków, uczących się przykładnie czytania na pacierzu. Co do umiejscowienia tej ryciny, to tak znak wodny, jak i stroje kobiet (powłóczyste szaty, ciasno w pasie związane), wreszcie dziwaczne, różnorodne nakrycia głowy wskazywałyby na Niderlandy. Rycina była niegdyś kolorowana cynobrem i farbą oliwkowo-zieloną, dziś illuminacja bardzo starta. Wydaje mi się bardzo prawdopodobnem, że autor wzorował się na jakimś miedziorycie Mistrza z Banderolami, dziś zaginionym. Przypomina mianowicie podobną rycinę tego mistrza (Lehrs, *Katalog* IV. 46). Wskazywałoby na to tak obfite użycie banderol, będące właściwością tego miedziorytnika, który wziął stąd swoje prowizoryczne nazwisko. Mistrz Banderol pracował w latach pięćdziesiątych w. XV-go w wschodnich Niderlandach, w hrabstwie Geldern; nasza rycina, jak wykazaliśmy, ma właśnie cechy niderlandzkie, zresztą układ ryciny krakowskiej bardzo przypomina miedzioryt, cytowany powyżej.

9. MADONNA Z DZIECIĄTKIEM. Tablica VII.

Wymiar 187×127. Rycina śrutowa, wykonana puncami i nożem. Brak u Schreibera, który opisuje tylko dwie jej repliki: w Paryżu w Bibl. Nat. i w Althorp u lorda Spencera (Schreiber 2482). N. inw. *6895.*

Madonna zwrócona w lewo, widoczna prawie do kolan, trzyma na prawem ramieniu Dzieciątko, zupełnie nagie, zwrócone w prawo i błogosławiące. Marja ma miłą, zasmuconą, młodą twarz, o czole wysokiem, które wieńczy diadem perłowy. Długie włosy spadają swobodnie na ramiona i piersi. Rąbek szerokiego płaszcza, ornamentowany zewnątrz i wewnątrz w okrągłe kropki, zarzucony na głowę, reszta otula postać Madonny i służy Dzieciątku za pieluszkę. Strój Madonny pod płaszczem jest bogaty, przebija z niego zamiłowanie do ornamentu, zdradzające złotnika. Stanik z wzorzystej materji, sznurowany z przodu, na nim suknia o rękawach szerokich do łokcia, z szlakiem haftowanym w delikatne listki i kwiatki; z pod szaty wychyla się przedramię, opięte ciasno rękawem spodnim stanika, zarzuconym kwiatami stylizowanych bławatków. Prawa ręka podpiera plecy Dzieciątka, lewa zaś, rzecz dziwna, ma zamiast pięciu sześć palców. Nagie ciało i stara twarz Dzieciątka są jakby w twardem drzewie modelowane — martwe, bez wyrazu, podczas kiedy twarz, strój i gest Madonny świadczy o bliższym kontakcie z życiem i sztuką owych czasów. Kompozycję ujmuje z obu dłuższych stron bordjura z ukwieconych gałązek o lancetowatych, drobnych listkach. Rycina niekolorowana, nieźle zachowana, tylko z prawej strony, w górze uszkodzona skutkiem nieumiejętnego zerwania jej na sucho z okładki. W r. 1870-tym była już odklejona, ponieważ skatalogował ją Antoni Zaleski, poznawszy się na jej wysokiej wartości i szacownym wieku. Mimo, że rycina ta nie należy do rzędu epokowych arcydzieł, leży w niej sentyment i wdzięk właściwy rzeczom, zawdzięczającym swe powstanie głębokiej wierze i naiwnemu uczuciu. Kryje się to *cachet* w łagodnem pochyleniu głowy, w wyrazie opuszczonych, ciężkich powiek, w całem ujęciu wreszcie, które, jak się przekonamy, jest odblaskiem jakiegoś niepospolitego dzieła współczesnego malarstwa Flandrji. Jak wspomniałem, wymienia Schreiber dwa egzemplarze podobne. Oba różnią się od ryciny krakowskiej tem, że: podczas kiedy nasza jest zwrócona w l e w o, tamte w p r a w o; nasza Madonna ma sześć palców u lewej ręki i jest pozbawiona bordjury z chmur stylizowanych z czterema medaljonami Ewangelistów w narożnikach, jaką posiada egzemplarz paryski; w końcu rycina krakowska jest technicznie i artystycznie o wiele lepsza, z czego należałoby wnioskować, że jest w stosunku do paryskiej i althorpskiej pierwowzorem, nie będąc zresztą sama dziełem zupełnie oryginalnem.

oryginalnem. Bouchot zna krakowską rycinę prawdopodobnie z podobizny litografowanej i pisze o niej: *Il y a une pièce originale du meme genre, mais au sens contraire dans la Bibl. Jagellon à Cracovie* (Henri Bouchot: *Les 200 incunables xylographiques du Departement des Estampes. Bibl. Nationale.* Paris 1903, str. 48, tabl. 60), podczas kiedy o rycinie paryskiej wyraża się: *Copie sans valeur.* Bouchot uważa tą ostatnią Madonnę za produkt niderlandzki i datuje ją zbyt wcześnie około r. 1450-go; tymczasem, o ile idzie o rycinę paryską, to jest ona niewątpliwie późniejsza i, kolońska, jak wskazuje bordjura z medaljonami, przedstawiającemi czterech Ewangelistów, co do której stwierdził Molsdorf *(op. cit.)*, że występuje na rycinach, będących napewno kolońskiego pochodzenia. Schreiber datuje ją na r. 1480. Rycina paryska jest może najbardziej głośną w całej literaturze o rycinach śrutowych w. XV-go, a to nie z powodu swej wątpliwej wartości, lecz z następującej przyczyny. W górze, na tabliczce, wycięto *après coup* w czasach prawdopodobnie późniejszych napis: *bernhardinus milnit (milnet, milvit)* — albo jak inni (n. p. Bouchot) czytają *cuisnet*, co wielu badaczy uważało za podpis autora. Tymczasem niema na to żadnego dowodu i równie dobrze może to być podpis właściciela, jak na jednym drzeworycie niemieckim: *Jorge Haspel ze Bibrach.* Ale od czasu znalezienia tej ryciny (około 1820 r.) zaczęsto interesować się rycinami śrutowemi, zbierać je, badać naukowo, a punktem wyjścia była właśnie rycina paryska. „Bernhardinus Milnet“ pokutował jeszcze kilkadziesiąt lat w literaturze, a brano go tak serjo, że Francuzi wszystkie inne ryciny *manière criblée* nazywali *manière de Bernhardinus Milnet.* Dopiero Delaborde (*La gravure.* Paris b. r.) zdegradował rzekomego wynalazcę techniki śrutowej, rozwiał legendę o jej starożytności, o jej francuskiem pochodzeniu i wyznaczył rycinom śrutowym należne miejsce i czas, a pisząc *c'est plutôt métier, que l'art,* strącił ten rodzaj grafiki z wysokiego piedestału i odebrał mu pierwszeństwo w historji rozwojowej. Na podobnem stanowisku stoi Schreiber. Dziś wiemy, że przeważająca ilość rycin śrutowych, to popularne kopje z droższych i pod względem artystycznym wyżej stojących miedziorytów. Niedawno, bo w 1922 roku, odnalazł Kurt Rathe (*Ein unbeschriebener Einblattdruck und das Thema der Ährenmadonna* w *Die Graphischen Künste* 1922, *Mitteilungen* etc., str. 32) w Muzeum Kopenhaskiem duży drzeworyt (750 mm wysoki, por. Tabl. VIII), przedstawiający Madonnę w szacie, zasianej kłosami *(Ährenmadonna).* Analizując obszernie i wszechstronnie ten zabytek rzeczywiście prześliczny i już przez samą swoją wielkość wybijający się, porównuje Rathe drzeworyt kopenhaski z całym szeregiem zabytków o pokrewnym typie. Ryciny te miały prawdopodobnie jako pierwowzór jakiś, zaginiony dziś, a w połowie w. XV-go niewątpliwie wielką sławą się cieszący obraz flamandzki. Do grupy tej należy zaliczyć i *Krakowską Madonnę*, o której wzmiankuje Rathe w przypisku, przyznając się, że zna ją tylko z króciutkiej notatki u Bouchota. Ale ani oryginału ani *facsimile* nigdy nie oglądał. Porównawszy *Madonnę Kopenhaską*, drzeworyt dziś w zbiorze berlińskim (Schreiber 2913), kopję paryską, rycinę w Althorp, wreszcie należący tu jeszcze rysunek flamandzki, ze zbioru Lanna, dziś w Albertynie, musimy się przychylić do zdania Rathego i powiedzieć, że wymienione ryciny mają napewno wspólne źródło natchnienia. Rytownicy przejmowali z obrazu różne szczegóły, które się częściowo powtarzają. N. p. drzeworytowana *Berlińska Madonna* ma na głowie tak samo zarzucony płaszcz i identyczny ornament na hafcie szaty i rękawie stanika: stylizowany kwiat bławatu — co *Madonna Krakowska.* Ale nie koniec na tem. Ten pierwowzór wykazuje jeszcze, wedle tego, co zostało z niego na graficznych kopjach, cechy potężnej sztuki flamandzkiej (por. *Madonnę* Dirka Boutsa z kolekcji Salting w Volla *Altniederländische Malerei.* 1923, tabl. 34). Wspólne dla tej całej grupy są oczy o ciężko opadających powiekach, rozszerzonych źrenicach i zaakcentowanym gruczole łzowym. Rysunek prostego, wydatnego nosa jest zdecydowany, nad górną wargą rysuje się rowek *(filtrum),* paznokcie zaznaczone troskliwie, a strój, uczesanie i djadem wyciskają wspólne piętno. Tak więc wszystkie te kopje i repliki wykonane w różnych technikach, zawdzięczają swe powstanie prawdopodobnie jakiemuś obrazowi Rogera lub Boutsa. Mojem zdaniem należy je odnieść do najciaśniejszego kręgu promieniowania sztuki tego wielkiego malarza, wbrew twierdzeniu Schreibera, który *Madonnę Paryską* razem z *św Mikołajem z Tolentino*, wykazującym pewne pokrewne cechy, odnosi do Włoch. Ale ryciny, publikowane przez Rathego, i *Madonna Krakowska* stoją z sobą w tak oczywistym związku, dalej zaś z rysunkiem niewątpliwie flamandzkim w Albertynie, przez swój typ tak są bliskie sztuce Rogera, że musimy odnieść *Madonnę Krakowską* do Flandrji w trzeciej ćwierci XV-go w.

10. CHRYSTUS

10. CHRYSTUS DŹWIGAJĄCY KRZYŻ, MONOGRAMISTA. Tablica IX.

Wymiar 131×95 mm. Metaloryt, wykonany nożem. Retusze cieniowane rylcem, bez użycia punc. Unikat. Brak u Schreibera. Znak wodny niewidoczny. Dar anonimowy dla zbioru graficznego Bibl. Jag. z r. 1924. Nigdzie nie opisany. N. inw. *7646*.

W środku Chrystus, uginający się pod ciężarem ogromnego krzyża, zwrócony w lewo, ubrany w długą szatę, przepasaną powrozem, którego koniec trzyma pachołek w żółtym kubraku i okrągłym, dużym kapeluszu, widoczny od tyłu. Na głowę wciśnięto Chrystusowi koronę nie cierniową, lecz splecioną ze sznura. Pomaga Mu dźwigać krzyż Szymon z Kyrene. Za Chrystusem zdąża trzech zbirów, uzbrojonych, w hełmach, z których jeden zamierza się właśnie, by młotem uderzyć Zbawiciela w plecy. Na prawo przygląda się tej scenie trzech obywateli jerozolimskich, ustrojonych w najdziwaczniejsze nakrycia głowy. W głębi, na lewo, zdążają na Kalwarję trzy Marje pod przewodem św. Jana, o charakterystycznej głowie, otoczonej lokami. W tle na prawo Jerozolima, a z lewej konwencjonalne drzewko, tło czarne. Teren skalisty, spiętrzony, porosły na pierwszym planie rzadką trawą i roślinami o liściach sercowatych, rosnącemi nisko tuż przy ziemi, traktowanemi raczej ornamentalnie, niż naturalistycznie. Rośliny te są dla autora ryciny bardzo charakterystyczne i często się u niego powtarzają, podobnie, jak typ Chrystusa, św. Jana, architektura, owe niesłychanie urozmaicone kapelusze, wreszcie technika, sprawiająca raczej wrażenie miedziorytu. Do cech nieodmiennych należą także włosy mężczyzn, dość długie, których pojedyncze kosmyki są zakręcone na końcu, jak runo baranie. Wszystkie te wymienione właściwości każą nam przypisać rycinę krakowską Monogramiście d, jednej z nielicznych wyrazistych postaci wśród rytowników, posługujących się manierą śrutową. Już Schreiber z końcem XIX-go w. opisuje kilka rycin jego roboty, ale nie wiąże ich w grupę. Należy tu wymienić przedewszystkiem kompozycję zupełnie podobną do naszej, ale o mniejszych wymiarach (Schreiber 2306; 47×66 mm., dziś w Paryżu), która jest pewnie pomniejszoną repliką naszej. Z innych zbiorów posiadają ryciny Monogramisty d wiedeńska Bibl. Narod., Paryż i Drezno. Nas interesują przedewszystkiem ryciny wiedeńskie, zwłaszcza ułamki serji, przedstawiającej *Życie Chrystusa*, zgadzające się do milimetra w wymiarach, w technice, typach, roślinności z naszą ryciną, która wypełnia właśnie lukę wspomnianej serji. Wiedeń posiada *Pokłon Trzech Króli* (Schreiber 2207, Haberditzl-Stix 56), *Ukrzyżowanie* (Schreiber 2346, Hab.-Stix 63; por. tabl. VIII), *Zdjęcie z krzyża* (Schreiber 2353, Hab.-Stix 71), wreszcie *Zmartwychwstanie* (Schreiber 2375, Hab.-Stix 76), dlatego najważniejsze, ponieważ na pieczęci, zamykającej sarkofag, widnieje monogram d, od którego wziął nazwisko twórca tej serji i kilkunastu pokrewnych rycin. Jak widać, luki w *Życiu Chrystusa* są duże, zwłaszcza w pierwszej części, przed Pasją. Ponieważ *Pokłon Trzech Króli* serji wiedeńskiej jest zupełnie pewną kopją odwrotną Mistrza Kalwarji (jak to udowodnił Lehrs, *Katalog* I. 298), więc możnaby przypuścić, że i reszta serji jest skopjowana z miedziorytów tego właśnie popularnego rytownika niderlandzkiego. Bouchot, który pierwszy częściowo zebrał ryciny Monogramisty d, rozsiane po Europie, określa je jako produkt francuski, nie mając potemu żadnych danych ponad to, że uważa ową literę *d* za herb miasta Douais (Molsdorf, *op. cit.* str. 41, fig. 6 i 7). Tymczasem herb ten ma z monogramem *d* niewiele wspólnego, ponieważ oprócz litery *d* składa się z rozmaitych innych elementów, jak *corona muralis*, tarcza przeszyta strzałą i brocząca krwią, oraz dewiza z datą. Przeciw Bouchotowi wypowiedzieli się Lehrs w wstępie do *Katalogu*, Stix i Molsdorf, który poświęcił artyście osobny rozdział w swej książce *Die Bedeutung Kölns für den Schrottschnitt d. XV. Jrh.* Ja przyłączam się do zdania uczonych niemieckich, którzy, operując argumentami poważnemi, twierdzą, że ojczyzną Monogramisty d jest pogranicze niemiecko-holenderskie, okolica Cleve, Jülich, Xanten, więc pobliże działalności Mistrza Kalwarji. Oprócz rycin w Wiedniu i Paryżu publikuje Geisberg serję *Apostołów* tego samego mistrza: *Jakóba starszego*, *Jakóba młodszego*, *Jana* i *Tomasza* z Drezna, a *Szymona* i *Mateusza* z Wiednia. Razem znano dotąd 22 rycin Monogramisty d, krakowski *Chrystus dźwigający krzyż* byłby dwudziestą trzecią z rzędu. Molsdorf uważa Kolonję za siedzibę Monogramisty d, lecz byłoby to ograniczenie za ciasne, natomiast tak typy, jak fakt kopjowania Mistrza Kalwarji, fantastyczne kapelusze, często spotykane u van Eycka *(Arnolfini)*, i rękopiśmienne legendy na rycinach dowodzą zgodnie z zapatrywaniami Stixa, że mamy przed sobą rytownika, pracującego nad dolnym Renem. Rycina krakowska zgadza się tak dalece z innemi z serji wiedeńskiej, że kolorowana

nawet

nawet temi samemi barwami: zieloną i jasno-bronzową. *Chrystus dźwigający krzyż* sprawia na pozór wrażenie miedziorytu, a przez swoją wartość artystyczną jest jedną z najciekawszych rycin w zbiorze.

11. ZWIASTOWANIE. Tablica X.

Wymiar 242×179 mm. Schreiber 2178. Znane tylko w egzemplarzu w zbiorze graficznym Uniwersytetu w Würzburgu. Oba egzemplarze, kolorowane jasno-żółtą okrą, stanowią pendant z drugą ryciną: *Hołdem Trzech Króli*. Wylepione z okładek kodeksu *Varia in medicina et astrologia* z r. 1459-go, ms. B. J. *793*. N. inw. *6907*.

Na prawo, przed drewnianym pultem, na którym stoi ozdobny dzban z gałązką lilji i leży rozłożona księga z napisem: *Ecce virgo Concipiet et pariet filium*, klęczy Madonna w długiej szacie łamiącej się w kątowate fałdy. Marja zwrócona jest na lewo ku aniołowi, który przykląkł i zwiastuje Jej słowa Ewangelji, wypisane na banderoli, owiniętej dookoła berła: *ave Maria gracia plena dominus tecum*. W głębi ława, zasłana wzorzystą materją, na niej poduszki. Na ścianie zawieszona tkanina, ornamentowana w wielkie liście klonu. Na prawo małe okienko zakratowane, którego okiennice, otwarte do wewnątrz, są naturalistycznie określone jako drewniane. Ścianę w głębi wieńczą dwa ostrołuki (Eselsrückenbogen), po których wiją się ostre liście gotyckie, a każdy wieńczy kwiaton. Łuki te wspierają się na kolumienkach. Z wewnętrznego łuku lewego wyłania się z opromienionych chmur, stylizowanych schematycznie, podobnie, jak na opisanej wyżej *Paranteli Chrystusa*, Bóg Ojciec, a maleńkie Dzieciątko, z krzyżem na ramieniu, spływa ku Madonnie po promieniu łaski Boskiej w ślad za gołąbką Ducha św. Naiwna fantazja średniowiecznego artysty rozwiązała tu w prosty sposób zawiły problem teologiczny, który tyle umysłów zaprzątał w XV-tym wieku. Posadzka ułożona z płyt trójkątnych, wznosi się ku górze z powodu fałszywej perspektywy. Zakończenie ryciny stanowi w górze dwunałęczne arkadkowanie, na którem wznosi się siedm krenelaży; tyleż widać u dołu. Podczas kiedy würzburska rycina jest obcięta, to krakowska, chociaż nadniszczona nieco w środku, posiada jednak pełny margines i bardzo ładną bordjurę, na którą składają się naprzemian kępka kwitnących pierwiosnków i krzak owocujących poziomek. Użycie tej ostatniej rośliny daje nam pewne wskazówki co do umiejscowienia ryciny. Wbrew opinji Molsdorfa (*op. cit.* tabl. VIII), który nieco jednostronnie odnosi inne *Zwiastowanie*, ale niezmiernie do naszego podobne (Schreiber 2865, Bouchot 57), do Kolonji, uważam raczej obie te ryciny za niderlandzkie. *Zwiastowanie* paryskie jest nową odbitką z płyty w zbiorze Gayè, o której była mowa poprzednio, tylko, że rycina ta, wykonana *manière criblée*, została fałszywie odbita jako miedzioryt. Powody, które skłaniają mnie do uznania *Zwiastowania Krakowskiego* za produkt niderlandzki, są następujące. Wprawdzie rycina krakowska jest podklejona tak grubym papierem, że nie sposób dopatrzeć się znaku wodnego, lecz egzemplarz würzburski nosi znak wodny: dzbanek z krzyżem, znak, używany w okolicach Antwerpji, Gouda i t. d. Następnie poziomki są w malarstwie i dekoracji kodeksów minjaturowych, a także i w grafice elementem *par excellence* niderlandzkim. Kwiat lub owoc poziomki, wychylający się z trawy między pierwiosnkami i bratkami, traktowanemi naturalistycznie, z botaniczną pieczołowitością, to jakby sygnatura flamandzka. Wreszcie strój, fryzura Madonny przypomina kobiece postacie Mistrza Kalwarji, a zwłaszcza Mistrza z Banderolami. Bardzo być może, że opisana rycina jest kopją jakiegoś zaginionego miedziorytu Mistrza z Banderolami. Bo jeżeli idzie o *Zwiastowanie Paryskie* z zbioru Gayè, to jest ono niewątpliwie taką właśnie kopją (Lehrs IV. 10 a). Zaś rycina paryska wykazuje wielkie analogje z *Zwiastowaniem Krakowskiem*. Już sama kompozycja, nie tak częsta, z Dzieciątkiem unoszącem się w powietrzu z krzyżem na ramieniu, z Bogiem Ojcem wychylającym się z ząbkowanych chmur, jest identyczna. Dalej takie szczegóły, jak ława z trójkątnym podnóżkiem, użycie punc w kształcie gwiazdy, kółka, nimby, zakratowane okienko, wszystko to dowodzi wspólności pochodzenia. Co do datowania, sądzę, że rycina ta powstała około r. 1470-go. Pokrewne cechy, zwłaszcza w technice, wykazuje następująca rycina znaleziona na drugiej okładce tego samego rękopisu,

12. HOŁD TRZECH KRÓLI. Tablica XI.

Wymiar 239×178 mm. Podobny do Schreibera III. 2203. N. inw. *6904*.

Madonna siedzi w środku, zwrócona nieco w prawo, trzymając na kolanach oburącz Dzieciątko zupełnie nagie, zwrócone w lewo, które, jakby ciesząc się z darów królewskich, dzieli swą radość

z Matką

z Matką i rączką dotyka Jej prawego ramienia. Lewą wskazuje na klęczącego króla, który trzyma na koniuszkach palców otwartą szkatułkę, pełną monet. Korona hołdującego króla, nasadzona na jego futrzaną czapkę, leży opodal na ziemi. Na prawo drugi król trzyma w prawicy róg z myrrhą, a lewą wskazuje Madonnę. Trzeci wreszcie, o znakomicie uchwyconej fizjognomji murzyna, ubrany w krótką, fałdzistą dalmatykę i buciki z długimi nosami, stoi, dzierżąc oburącz bardzo ładną kadzielnicę w kształcie sześciobocznej, ażurowej wieżyczki, która to forma zachowała się po dziś dzień w liturgicznem naczyniu żydowskiem. W głębi na lewo klęczy skromnie św. Józef z modlitewnie złożonemi rękoma. Cała scena rozgrywa się na kwiecistej łące, gdzie nie brak też owocujących poziomek. Za plecami Madonny rozwieszono wzorzystą tkaninę na drewnianem podcieniu „lichej stajenki" nakrytej dziurawą strzechą, która przywiera do kamiennego muru. Na szczycie tego muru siedzą królowie z obu stron betlejemskiej gwiazdy. Lewy trzyma banderolę z napisem: *Reges Arabum et Sabo*, a prawy: *hanc stellam claram*. Dla kompletu nie brak i zwierząt: wół i osiołek wystawiają głowy przez dziurę w murze i grzeją oddechem nagie Dzieciątko, smukły chart przemyka się obok czarnego Baltazara, a dwa ptaszki siedzą na murze. Rycina jest nieco uszkodzona, z lewej strony brak kawałka oderwanego przy zdejmowaniu jej z okładki. Co do techniki jest to czysty rodzaj *manière criblée*, wykonany wyłącznie za pomocą punc różnego kształtu, jak większe i mniejsze punkciki, krążki i t. d. Ornament występuje biało na tle czarnem. W ogóle tak na tej rycinie, jak na poprzedniej, widać wielkie zamiłowanie rytownika do ornamentu, chęć wywołania efektu dekoracyjnego. Każdy centymetr powierzchni jest przemyślnie wyzyskany dla tego celu: niema zupełnie gładkiego tła, cała rycina mieni się od setek czarno-białych punkcików. Jak wiele innych rycin śrutowych, tak prawdopodobnie i ta nie jest tworem samodzielnym, lecz najprawdopodobniej transkrypcją na temat miedziorytu Mistrza E. S. (Lehrs II. 27, tabl. 64). Co się tyczy miejsca i czasu powstania tej ryciny, to sądzę, że powstała ona tam, gdzie poprzednio opisane *Zwiastowanie*. Obie ryciny, prostacko rysowane, są przejawem produkcji obliczonej na zbyt masowy, a nie przysmakiem dla ówczesnych mecenasów.

IV. DRZEWORYT

13. ŚW. ANNA SAMOTRZECIA. Tablica XII.

Wymiar 265×150 mm (podłużny). Drzeworyt. Znak wodny *p* gotyckie. Schreiber II. 1201. Jeden egzemplarz znany u Lempertza w Kolonji. N. inw. *6894*.

Ostatnim w naszem rozważaniu jest drzeworyt, przedstawiający św. Annę samotrzecią, pochodzący z samego końca XV-go w., a będący szczątkiem jakiegoś pisemka ulotnego ku czci bardzo w w. XV-ym popularnej matki Madonny. Na tle kolumnady, otwartej z prawej strony, z widokiem na miasto, siedzi na podwyższeniu Madonna z św. Anną, trzymając między sobą nagie, stojące Dzieciątko. Trzej aniołowie z płonącemi gromnicami klęczą na prawo, dzierżąc banderole, na których widnieją napisy w dwu rzędach: *Salve sanctissima Anna matris dei preelecta genitrix* i *Salue unica mater Anna te amantium consolatrix*. W górze tytuł zapewne dłuższego, a dziś odciętego utworu ku czci św. Anny: *Ad honorem sanctissimae mater Annae Exhortatio solatiosa, attenta riccmatice* (tak! Schreiber czyta: vicematris) *coadunata*. Drzeworyt ten, artystycznie przeciętny, z samego schyłku w. XV-go, mimo, że jest drukiem samodzielnym, a nie wyciętym z inkunabułu, wykazuje wszelkie cechy drzeworytu ilustracyjnego. Przejawia się tu destrukcyjny wpływ udoskonalonej techniki miedziorytniczej na drzeworyt, sztukę w swojem założeniu linearną, mówiącą wielkiemi płaszczyznami i szerokim, śmiałym konturem. Tymczasem mamy przed sobą drzeworyt, pocięty drobną siateczką przecinających się i gęsto krzyżujących linij, które mają za cel uplastycznienie przedmiotu, nadanie mu trzeciego wymiaru: głębokości. Jest to zasadniczo sprzeczne z założeniem drzeworytu, który pierwotnie w swoich najpiękniejszych przejawach operował tylko dwoma wymiarami i osiągał najwspanialsze efekty. Naśladowanie miedziorytu doprowadziło drzeworyt w konsekwencji do zupełnej przemiany, do wynaturzenia, z którego wybawił go dopiero genjusz Dürera. *Św. Anna samotrzecia* jest typowym przykładem tej ewolucji w sensie ujemnym, jaką przeszedł drzeworyt od początku do końca w. XV-go. Z sztuki autonomicznej, mającej swe własne cele i własne środki,

środki, przeradza się drzeworyt około r. 1480-go, razem z rozpowszechnieniem drukarstwa, w naśladownictwo miedziorytu i służy najczęściej celom ilustracyjnym. Powstają wtedy olbrzymie dzieła ilustrowane, jak np., że wymienię najpopularniejsze, *Kronika* dra Hartmanna Schedela (drukowana u Kobergera w Norymberdze), illustrowana dwoma tysiącami drzeworytów. Oczywiście przy takiej masowej produkcji jakość się obniża i powstaje szablon. Coraz częściej oddziela się osoba rysownika wzoru od właściwego drzeworytnika, a wskutek tego podziału pracy, pierwotnie nieistniejącego, rysunek, który przeszedł przez filtr osobistości niżej w hierarchji artystycznej stojącej, traci swój pierwotny charakter. Worringer (*Die altdeutsche Buchillustration.* München 1919, str. 71) pisze o drzeworytach norymberskich tego czasu: *Sie sind mehr im Geiste der unproblematischen Durchschnittstüchtigkeit gearbeitet.* Mogłoby się to odnosić dosłownie do naszego drzeworytu, który jest poprawny, dobrze narysowany, ostro cięty, ale jakże daleki od pełnych wdzięku i szczególnej rytmiki linji drzeworytów pierwszego i drugiego okresu aż po lata sześćdziesiąte. Schreiber uważa św. Annę za druk koloński, wykazuje ona jednak pewne analogje stylistyczne z drzeworytami w drukach Grüningera w Strassburgu (Worringer *op. cit.*), a mianowicie z ilustracjami w dziele Brunschviga *Liber de arte destillandi de simplicibus (Des Buch der rechten Kunst zu destilliren die eintzigen Ding)*, Strassburg 1500.

V. ZAMKNIĘCIE

Przeszedłszy po kolei wszystkie trzynaście inkunabułów zbioru krakowskiego, zaznajomiliśmy się z artystami różnych krajów, różnego uzdolnienia, różnych używającymi technik. Obok mistrza E. S., artysty wysokiej miary, lub młodego Israhela van Meckenem poznaliśmy Mistrza z r. 1462-go, chodzącego niewolniczo śladami Mistrza Kart. Obok rytownika zdolnego, który stworzył pełną wdzięku *Madonnę z Dzieciątkiem*, owianą tchem flamandzkiego malarstwa, widzieliśmy ubożuchnego na duchu twórcę *św. Augustyna* i włoskiego kopistę słynnego niella. Jeżeli rozprawa niniejsza zapoczątkuje studja nad grafiką średniowieczną w języku polskim i jeżeli wypełnia choć w części brak prac w tym kierunku, to cel jej będzie spełniony.

Na koniec jedno zastrzeżenie. Kraków jest bardzo ubogi w literaturę odnoszącą się do grafiki średniowiecznej, która w ostatnich 20 latach niebywale wzrosła, co jest wyrazem ogromnego zainteresowania się tą gałęzią sztuki w ogóle, zwłaszcza po wojnie. To też jest rzeczą ryzykowną pisać o inkunabułach graficznych, nie mając pod ręką dzieł tak podstawowych, jak *Einblattdrucke des XV Jrh.*, wydawanego przez Heitza w Strassburgu, złożonego z 52 tomów, w których całe rzesze specjalistów opisują i reprodukują wszystkie znane dotąd grafiki wieku XV-go; brak również Bouchota *Les 200 incunables xylographiques du departement des estampes de la Bibl. Nat.* i dzieł Geisberga, Renouviera i Lehrsa (z wyjątkiem katalogu miedziorytów). Mogłam więc przeoczyć jakąś wiadomość, mającą związek z inkunabułami krakowskiemi, z powodu niedostępności wspomnianych publikacyj. Na moje usprawiedliwienie mogę dodać, że przejrzałam wszelkie dostępne mi dzieła z wspomnianego zakresu a pomocą służył mi: Gabinet Historji Sztuki U. J., Muzeum Przemysłowe oraz Instytut Historji Sztuki Prof. Strzygowskiego w Wiedniu, gdzie uskuteczniono mi uprzejmie wypisy z Bouchota.

Kraków w maju 1924



CHUSTA ŚW. WERONIKI
Miedzioryt połowy XV w.



1.



2.

1. Król karciany. Miedzioryt Mistrza z r. 1462.

2. Samson i Dalila. Miedzioryt Mistrza E. S. lub Mistrza z r. 1466.

W pomniejszeniu.



ŚW. GERTRUDA Z NIVELLES
Miedzioryt Izrahela van Meckenem.



ŻYCIE MADONNY
Miedzioryt włoski XV w.
W pomniejszeniu.

1. 

2. 

1. Sw. Augustyn. 2. Św. Jost albo Jodocus.
Ryciny śrutowe XV w.



PARANTELA CHRYSTUSA
Rycina śrutowa XV w.
W pomniejszeniu.



MADONNA Z DZIECIĄTKIEM
Rycina śrutowa XV w.



1.



2.

1. Madonna (berlińska). Drzeworyt XV w.
2. Ukrzyżowanie. Rycina śrutowa Monogramisty d.
W pomniejszeniu.



CHRYSTUS DŹWIGAJĄCY KRZYŻ
Rycina śrutowa Monogramisty d.



ZWIASTOWANIE
Rycina śrutowa XV w.
W pomniejszeniu.



HOŁD TRZECH KRÓLI
Rycina śrutowa XV w.
W pomniejszeniu.

Ad honorem ſanctiſſime matris Anne Exhortatio ſolatioſa. attenta. riccmatice coadunata.



ŚW. ANNA SAMOTRZECIA
Drzeworyt XV w.
W pomniejszeniu.